MODUS
Prace z historii sztuki
I (1999)

Bernadeta Stano

Odzieranie świata z łatwych uroków. O malarstwie artystów Grupy Nowohuckiej[1]

Te formy niegdyś tak dobrze ułożone
posłuszne zawsze gotowe na przyjęcie
martwej materii poetyckiej
przestraszone ogniem i zapachem krwi
wyłamały się i rozbiegły (...)
zbiegają się tak szczelnie nad zdobyczą
że nawet milczenie nie przenika
na zewnątrz

Tadeusz Różewicz[2]

W 1960 roku młodzi krakowscy artyści: Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński, Julian Jończyk i Janusz Tarabuła postulowali w katalogu swojej drugiej wspólnej wystawy „odzieranie świata z jego pozornych i łatwych uroków"[3]. Warto przypomnieć, w jaki sposób i w jakich okolicznościach każdy z nich próbował zrealizować to hasło.

Pierwszym krokiem piątki malarzy było utworzenie grupy, która stała się dla nich azylem na kilka kolejnych lat. Formacja ta podobna była do innych powstałych po II wojnie światowej ugrupowań towarzysko-artystycz-

---

[1] Fragment pracy magisterskiej *Grupa Nowohucka (1956–1962). W kręgu malarstwa materii*, napisanej w latach 1996–1997 pod kierunkiem dra hab. Tomasza Gryglewicza w Instytucie Historii Sztuki UJ. Zob. także: B. Stano, *Konteksty widzenia grupy. Stan badań*, w: *Malarstwo materii 1958–63. Grupa Nowohucka*, red. M. Tarabuła, M. Branicka, Galeria Zderzak, Kraków 2000, s. 21–24.

[2] T. Różewicz, *Formy*, w: tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy 1945–1961*, Warszawa 1963, s. 117.

[3] Wypowiedź Juliana Jończyka, w: *Wystawa obrazów. Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński* (kat.), wstęp Piotr Krakowski, Krzysztofory, Kraków, marzec 1960.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0049
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

nych[4]. Grupa nie przyjęła na siebie obowiązków organizacji formalnej, choć zachowało się pismo z lutego 1956 roku do ZO ZPAP w Krakowie informujące o jej zawiązaniu[5] i zarys programu artystycznego sformułowany w związku z II Wystawą Grupową[6]. Wspomniany list określał stosunek do zjawisk, z punktu widzenia grupy zewnętrznych, jak niedawne ograniczenia swobody w poszukiwaniach artystycznych. Nie stanowił nigdy zasadniczego czynnika spójności zespołu. Nie zabrakło w nim deklaracji o zabarwieniu prorządowym. Artyści wyznaczyli sobie tzw. „bieżące cele pozytywne". Pisali: „Sztukę swą chcemy adresować do nowego robotniczego odbiorcy i wychowywać go do przyjęcia nowej sztuki"[7]. Tekst z 1960 roku, złożony z wypowiedzi członków grupy, odnosił się do zagadnień artystycznych. Trudno tu jednak mówić o typowej grupie programowej. Podstawowym spoiwem wydaje się w tym przypadku konkretna sytuacja na akademii, atmosfera we wspólnej pracowni[8], chęć określenia swojej postawy wobec dotychczasowych norm i wzorców. Scalająco działało również to, że utworzyli ją artyści jednej generacji, o podobnej skali zainteresowań i umiejętności, którzy między sobą uznawali się za równych[9]. Michał Głowiński nazywa takie grupy sytuacyjnymi[10].

Formacjom takim, jak grupa nazwana po latach Nowohucką, przypisywano w owym czasie szereg funkcji[11]. Spełnianie większości z nich, m.in. kreatywno-wzmacniającej, obronnej czy towarzyskiej, wydaje się sprawą oczywistą. Natomiast nie towarzyszyło młodym artystom dążenie do eksponowania i rozpowszechniania zarówno swojej twórczości, jak i poglądów

---

[4] W samym Krakowie po 1956 roku działały dwie inne grupy związane z plastyką: Grupa Krakowska i Klub Marg. W całej Polsce było ich ponad dwadzieścia, patrz: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 9–60.

[5] Pismo podpisane przez B. Kwaśniewską w imieniu członków grupy, informujące o jej założeniu, skierowane do Zarządu Oddziału ZPAP w Krakowie z 18 lutego 1956 roku przechowywane w Archiwum Państwowym w Krakowie, ZPAP Kr *Dokumentacja stowarzyszeń*; zob. B. Stokłosa, *Grupa z Nowej Huty*, w: *Polskie życie artystyczne 1945–1960* (przyp. 4), s. 51–52. Podziału organizacji (struktur) na formalne, nieformalne i rzeczywiste dokonuje E. Sołtys, *Wprowadzenie do socjologii organizacji*, Katowice 1982, s. 48–51.

[6] *Wystawa obrazów* (przyp. 3).

[7] Stokłosa (przyp. 5), s. 51.

[8] Artyści studiowali u różnych profesorów, m.in. u Jacka Pugeta, Adama Marczyńskiego, Jonasza Sterna, Zbigniewa Pronaszki, ale decydujące dla nich było spotkanie w pracowni Czesława Rzepińskiego.

[9] Zagadnienie to porusza A. Wallis, *Artyści plastycy, zawód i środowisko*, Warszawa 1964, s. 170.

[10] Wniosek na podstawie analogii między cechami charakterystycznymi badanej grupy a kryteriami podziału zaproponowanego dla grup literackich przez M. Głowińskiego, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra. Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, s. 53–57.

[11] Wallis (przyp. 9), s. 157–171.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0050
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

na sztukę[12]. Tylko jedna oficjalna dyskusja odbyła się w związku z II Wystawą Grupową. Przygotowane w Krakowie wystawy nie wychodziły poza środowisko[13], a ich cykliczność to raczej wynik okoliczności i zaangażowania osób z zewnątrz, niż celowego działania samych członków grupy. Skutkiem tego było dość szybkie, początkowo tylko częściowe, potem zupełne oddanie się pod kuratelę kręgu tzw. Nowoczesnych uformowanego przez Grupę Krakowską.

W celu doprecyzowania charakteru grupy, która nawet w prasie nie posiadała jednolitej nazwy[14], warto przypomnieć tu ważniejsze fakty z jej historii[15]. Formacja wyodrębniła się pod koniec 1956 roku spośród studentów krakowskiej ASP. W jej skład weszli wtedy: Julian Jończyk, Barbara Kwaśniewska, Janusz Tarabuła, Witold Urbanowicz i Jerzy Wroński. Pierwsza wystawa[16] grona młodych, podówczas 25-letnich artystów, zorganizowana została przy pomocy i pod patronatem Marii Jaremy, Jonasza Sterna i Tadeusza Kantora w Krakowie w galerii Związku Polskich Artystów Plastyków w marcu 1956 roku. Oprócz wymienionych wyżej malarzy wystawiał z nimi prace Lucjan Mianowski. Do 1960 roku grupa nie miała wspólnych wystaw, natomiast jej członkowie brali w tym czasie udział w ekspozycjach krakowskich[17] i ogólnopolskich[18].

---

[12] Wallis (przyp. 9), s. 160, nazywa tę funkcję „ekspansywną".

[13] Jedyna wystawa poza Krakowem odbyła się w Londynie w 1962 roku (*Artists from Poland)*, zob. niżej.

[14] W prasie rejestrującej wydarzenia z życia grupy, zwłaszcza wystawę w lutym 1960 roku, pojawiają się też inne określenia: „pięciu młodych plastyków z Krakowa" „grupa nowohuckich materiistów" [sic!], „grupa 5-ciu" lub po prostu „młodzi z Nowej Huty". W późniejszych publikacjach dotyczących współczesnej sztuki polskiej występuje już nazwa: „Grupa Nowohucka". Jest ona jednak dość umowna, raczej nadana z konieczności uporządkowania historii formacji. W czasie funkcjonowania grupy nie używano jej i sami artyści wolą jej unikać. Może ona też wprowadzać w błąd, ponieważ kilka lat później – od 1969 do 1979 – działała związana z tą dzielnicą „Grupa Nowa Huta", zob. A. Siatkowska, *Życie kulturalne Nowej Huty w latach 1949–1980,* w: *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty w rozwoju obszaru strategicznego Kraków-Wschód.* Materiały konferencyjne, 13–15 marca 1997, s. 116–117.

[15] Próby zebrania i uporządkowania tego materiału podejmowano kilkakrotnie, ale nigdy nie doprowadziły one do naukowego i wyczerpującego opracowania tematu. Istnienie grupy zarejestrowało niewiele publikacji z dziedziny sztuki współczesnej. Jedynie krótkie wzmianki pojawiają się w kontekście malarstwa materii czy strukturalizmu lub w związku z działaniami Grupy Krakowskiej. Wiele cennych danych o grupie podaje Halina Bohdanowicz, *Grupa 5-ciu,* „Tygodnik Powszechny", 29 VIII 1976, nr 35, s. 5.

[16] Wystawie towarzyszył katalog: *Wystawa obrazów. J. Jończyk, B. Kwaśniewska, J. Tarabuła, W. Urbanowicz, J. Wroński, L. Mianowski* (kat.), Dom Plastyków, Kraków, marzec 1956.

[17] Uczestniczyli w Wystawie Młodej Plastyki Okręgu Krakowskiego – 1956 (Jończyk, Urbanowicz, Tarabuła, Wroński), w Festiwalu Sztuki Krakowa – 1959 (Jończyk, Kałucki, Urbanowicz, Tarabuła), w Salonie Jesiennym TPSP – 1959 (Jończyk, Urbanowicz, Tarabuła).

[18] Warto tu wymienić III Wystawę Sztuki Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie – 1959 (Jończyk, Kałucki, Tarabuła, Urbanowicz).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0051
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

27 lutego 1960 roku w Galerii Krzysztofory otwarto wystawę obrazów „Grupy 5-ciu", bo tak ją wtedy nazwano w katalogu ze wstępem pióra Piotra Krakowskiego[19]. Wernisaż uświetniła muzyka Krzysztofa Pendereckiego, Bogusława Schäffera i Adama Walacińskiego. Pokazano na niej prace Jończyka, Tarabuły, Urbanowicza i Wrońskiego, a także, po raz pierwszy – Danuty Urbanowicz. Charakter tej ekspozycji określono później mianem „malarstwa materii". W związku z nią po raz pierwszy artyści ci publicznie wypowiedzieli się na temat swoich własnych zamierzeń twórczych, formułując coś w rodzaju prywatnych programów artystycznych, podporządkowanych jednak istotnym wtedy w ich malarstwie problemom materii.

III Wystawa Grupowa miała miejsce jeszcze w tym samym roku we wrześniu[20], w związku z odbywającym się w Krakowie VII Kongresem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Kolejną, czwartą wspólną wystawę zorganizowano znów w Krzysztoforach[21]. Oprócz pięciu stałych członków grupy wystawiali tam swoje prace Lucjan Mianowski i Jerzy Kałucki. Artyści z Nowej Huty wystąpili już wtedy jako członkowie Grupy Krakowskiej, gdyż decyzją z dnia 8 marca 1961 roku zostali do niej przyjęci[22]. W tym też roku, od 7 do 19 maja, jeszcze raz wystawiali wspólnie, gdyż zaproszeni zostali do udziału w wystawie *Artists from Poland* zorganizowanej w Londynie w Galerii Grabowskiego[23]. Grupę reprezentowali tym razem Witold i Danuta Urbanowiczowie, Wroński, Tarabuła i Kałucki. W jednym z artykułów komentujących ekspozycję ponownie dali wyraz swoim poglądom na malarstwo[24]. Dziesięć lat później miało miejsce inne ważne wydarzenie w życiu członków byłej grupy. W październiku 1977

---

[19] *Wystawa obrazów* (przyp. 3).

[20] *Wystawa malarstwa. Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński* (kat.), Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Nowej Hucie, wrzesień 1960.

[21] *Wystawa obrazów. Julian Jończyk, Jerzy Kałucki, Lucjan Mianowski, Janusz Tarabuła, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński* (kat.), wstęp P. Krakowski, Galeria Krzysztofory Kraków, czerwiec 1961.

[22] *Cricot 2, Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory w latach 1960 – 1970,* red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 13. Ich przynależność do Grupy zatwierdzono oficjalnie 5 maja 1962 roku, miało to miejsce na walnym zebraniu Grupy Krakowskiej 5 V 1962 roku, patrz: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. VI, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 122. Danuta Urbanowicz utrzymuje, że dopomógł im w tym Jonasz Stern.

[23] *Wystawa 9-ciu malarzy polskich,* Galeria Grabowskiego Londyn, czynna od 9 V, towarzyszył jej katalog: *Wystawa 9-ciu malarzy polskich. H. Stażewski, L. Śliwiński, J. Lebenstein, T. Dominik, D. Urbanowicz, J. Kałucki, J. Tarabuła, J. Wroński, W. Urbanowicz*, Londyn, maj 1962.

[24] (A.), *Konstrukcje i abstrakty z Polski,* „Dziennik Polski", Londyn 1962, nr 59, s. 5.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0052
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

roku w warszawskiej Galerii Studio, przy Pałacu Kultury i Nauki, odbyła się *Wystawa 4 malarzy*[25], ekspozycja o charakterze retrospektywnym. Pokazane na niej prace pochodziły z lat 1960–1977. W październiku 2000 roku galeria Zderzak postanowiła przypomnieć malarstwo Grupy Nowohuckiej. Zgromadzono na wystawie kilkadziesiąt obrazów materii z lat 1958–1963.

Cały okres funkcjonowania grupy wypełniony był przede wszystkim tworzeniem obrazów, wystawami i przygotowaniami do nich. Warto jednak pamiętać, że artyści ci przyjmowali wtedy także zlecenia na polichromie kościołów i innych obiektów użyteczności publicznej, współtworzyli bardzo nowatorski teatrzyk lalkowy w Nowej Hucie[26], próbowali wydawać czasopismo „Szkice" poświęcone życiu artystycznemu[27].

„Jednym z ważnych momentów dla malarstwa było uwolnienie powierzchni malarskiej. Malarz wycinał płaski kawałek ściany, pozbawiając go kontekstów. Teraz mógł go ustawić tak, żeby mieć lepsze światło, łatwiejszy dostęp. Inni mogli go zabrać daleko od miejsca namalowania i ustawić w kontekstach zupełnie obcych"[28]. Te spostrzeżenia Anny Marii Potockiej potwierdzają się, gdy próbuje się odtworzyć proces twórczy towarzyszący powstawaniu wielu obrazów krakowskich artystów II połowy lat 50., a szczególnie młodszego pokolenia kończącego studia ok. 1956 roku[29]. Najtrudniejszą kwestią wydaje się odkrycie i uporządkowanie wspomnianych „konteksów", czyli pozaformalnych bodźców, które inspirowały artystów i znaczeń przypisanych przez współczesnych tym pracom.

We wczesnym okresie twórczości artystów tej grupy, przypadającym na lata 1954–1957, można zauważyć pewne wyraźne podobieństwa w obieranych przez nich konwencjach przedstawieniowych. Fascynacjom Picassem,

---

[25] Wzięli w niej udział: Janusz Tarabuła, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński. Galeria Studio Warszawa, Pałac Kultury i Nauki. 8 X – 3XI 1977 (bez katalogu), w zbiorach Galerii Studio dokumentacja fotograficzna wystawy.

[26] Teatr Lalkowy „Widzimisie" działał od końca 1957 roku do maja 1960 przy Domu Kultury im. Lenina w Nowej Hucie. Działalność przerwał brak dotacji. W skład zespołu wchodziło 12 osób, z Grupy Nowohuckiej: Jerzy Wroński (kierownik zespołu), Julian Jończyk, Danuta Urbanowicz. Dokumenty związane z działalnością *Towarzystwa Teatru Lalek w Nowej Hucie* (zalegalizowanego w marcu 1959 r.) w posiadaniu Jerzego Wrońskiego.

[27] Pierwszy i jedyny (wydany) numer „Szkiców" – krakowskiego miesięcznika plastycznego ukazał się w lutym 1956. W skład kolegium redakcyjnego wchodzili wówczas: Barbara Kwaśniewska (redaktor naczelny), Julian Jończyk, Jerzy Wroński, Andrzej Wróblewski, Janusz Tarabuła i Eugeniusz Olszak (redaktor graficzny).

[28] M.A. Potocka, *Malarstwo,* Kraków 1995, s. 11.

[29] Aleksander Wojciechowski za Anną Bukowską (*Podzwonne pokoleniu,* „Współczesność", 1966, nr 21, s. 10) nazywa pokolenie startujące w latach 1955–1956 „pokoleniem koegzystencji", zob. *Młode malarstwo polskie 1944–1974,* Wrocław 1983, s. 54–55.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0053
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

zwłaszcza jego późniejszymi pracami, dali wyraz w szeregu geometryzowanych motywów, czerpanych z otaczającej ich rzeczywistości. Janusz Tarabuła pracował nad cyklem *Miasta,* Jerzy Wroński podobnie – przetwarzał krajobraz widziany z okien poddasza pracowni mieszczącej się przy ulicy Ziai (obecnie Jabłonowskich)[30]. Nie wyróżniali się tymi upodobaniami na tle innych przedstawicieli ówczesnego malarstwa, powracających po 1955 roku do kubizmu. Anna Markowska tłumaczy to zjawisko niemożnością zaakceptowania po wojnie kapistowskiego sposobu rejestrowania niewiele znaczących martwych natur i pejzaży oraz poszukiwaniem w zamian „czegoś nieskalanego i czystego"[31]. Była to jedna z dróg prowadzących do abstrakcji, którą traktowano jako „słowo dość mityczne w modernistycznym dyskursie i opozycyjne do realizmu"[32]. Owa abstrakcja, dzięki temu właśnie, że pozostawała „wobec rzeczywistości (wzrokowej) autonomiczna, była wolna"[33]. Ten tok myślenia mógł towarzyszyć poszukiwaniom młodych artystów, zbuntowanych przeciw koloryzmowi i obojętnych wobec przebrzmiałego, lecz wciąż jeszcze zbierającego plony, socrealizmu. Musieli się też zetknąć z metaforyczną twórczością Tadeusza Kantora zapoczątkowaną po jego pobycie w Paryżu w 1947 roku oraz z podobnymi pracami innych krakowskich artystów, Mikulskiego, Skarżyńskiego, Brzozowskiego. Mimo wyraźnej dominacji tego poetyckiego sposobu obrazowania w środowisku krakowskim w kompozycjach artystów Grupy Nowohuckiej rzadko można było zauważyć skłonność do fantastyki, finezji czy ekspresji[34], z wyjątkiem może cyklu *Powiększone motyle* i obrazu *Biegnący* Witolda Urbanowicza oraz *Nosorożca z dziewczyną* Juliana Jończyka. Wszystkie prace, które wtedy powstawały, tworzone tylko „do szuflady", uczyły nowego spojrzenia na świat i poszerzały krąg artystycznych możliwości[35].

---

[30] Nie jest możliwe dokładniejsze opisanie tych prac, gdyż większość z nich została zupełnie zniszczona lub wykorzystana jako podobrazia do innych kompozycji.

[31] A. Markowska, *Wielkie t e r a z, czyli o sztuce*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* (kat.), red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, 1996, s. 83.

[32] P. Piotrowski, *Odwilż,* w: *Odwilż* (przyp. 31), s. 29.

[33] Tamże, s. 29.

[34] Dominację tych trzech elementów podkreśla Piotr Krakowski w tekście: *Surrealizm w sztuce polskiej,* w: *Surrealiści polscy* (kat.), Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa, IX-X 1995, s. 18.

[35] Bohdanowicz (przyp. 15) w ten sposób podsumowała te ich artystyczne początki: „Kształcąc się u Pronaszki i Rudnickiego, poznając wrażliwą kreatywność Marczyńskiego i ekspresję rysunku Sterna, przygotowując się do dyplomu w pracowni Czesława Rzepińskiego – już na studiach trzymali się razem, rozumiejący się doskonale i zaprzyjaźnieni, pokrewni sobie spojrzeniem na rzeczywistość i podejściem do spraw sztuki. Wszelako był to krąg przyjaciół zróżnicowanych osobistymi predyspozycjami w sensie artystycznym – co przesądziło o dużym zindywidualizowaniu formułowanych dzieł".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0054
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Na kolejnych wystawach grupy pojawiły się obrazy o zupełnie innym charakterze. Maciej Gutowski, pisząc o Grupie w 1977 roku, we wstępie swojego artykułu nazwał punkt startu artystów z Nowej Huty „malarstwem materii"[36]. Jednak w recenzjach prasowych, bezpośrednio komentujących wystąpienia formacji, nie pojawia się to określenie w pełnym brzmieniu. Nie użył go nawet Piotr Krakowski w najobszerniejszym wstępie do katalogu II Wystawy Grupowej (1960). Nie powinno to budzić wielkiego zdziwienia, bo przed 1960 rokiem w polskiej krytyce prasowej wymiennie operowano pojęciami zapożyczonymi przede wszystkim z języka francuskiego w odniesieniu do tych samych problemów malarskich. W 1957 roku Mieczysław Porębski w artykule *Iluzja. Przypadek. Struktura* wśród nowych tendencji w malarstwie współczesnym wyróżnia „malarstwo strukturalne"[37]. W kręgu lubelskich „Struktur" używa się określeń „abstrakcja bezforemna" i „taszyzm fakturowy"[38], a czasem pisze się o „utworach, dla których nie wymyślono jeszcze nazwy"[39]. Po raz pierwszy pojawia się określenie „malarstwo materii" w 1961 roku, we „Współczesności"[40]. Andrzej Osęka w obszernym tekście zatytułowanym *Rzeczy i znaki* analizuje zjawisko dominacji u młodszego pokolenia twórców tzw. „wyobraźni materialnej". Łączy je z „zafascynowaniem przedmiotami, faktem ich istnienia – poza przyjętymi kategoriami, poza nazwą, miejscem przeznaczenia, do których zdążyliśmy się już przyzwyczaić"[41]. Konsekwencją tego sposobu patrzenia na świat otaczający jest, według Osęki, powstanie „popularnego [sic!] dziś na całym świecie peinture de la matière". Po tym stwierdzeniu krytyk opisuje prace związane z tym nurtem. Prawdziwa kariera tego terminu przypada na kolejne lata, kiedy to lansuje go w prasie i publikacjach naukowych Piotr Krakowski. Używa on zamiennie nazwy „malarstwo materii", „malarstwo strukturalne" lub „abstrakcja strukturalna". W „Tygodniku Powszechnym" z 1 IV 1962 roku wymienia nawet w ramach tego kierunku nowo przyjętych do Grupy Krakowskiej artystów z Nowej Huty[42]. Pojęcie „malarstwo materii" znalazło jasno określoną, naukową pozycję

---

[36] M. Gutowski, *Grupa Nowohucka*, „Kultura", 1977, nr 46, s. 15.

[37] M. Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny", 1957, nr 1, s. 19.

[38] S. Janecki, *O zafascynowaniu tworzywem*, „Więź", 1959, nr 2, s. 108–109.

[39] S. Michalczuk, *W Lublinie i w Europie*, „Struktury", 1960, nr 1, s. 2.

[40] Poszukiwania prowadzone były w numerach „Przeglądu Artystycznego", „Struktur", „Plastyki" i „Współczesności" z lat 1957–1961. Nie jest jednak wykluczone, że dalsza kwerenda pozwoli odnaleźć wcześniejsze przykłady użycia tego pojęcia.

[41] A. Osęka, *Rzeczy i znaki*, „Współczesność", 1961, nr 20, s. 9.

[42] Zastępca [Piotr Krakowski], *Plastyka. 5-lecie Grupy Krakowskiej*, „Tygodnik Powszechny" 1 IV 1962, nr 13, s. 6.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0055
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

w szkicu pt. *Rzut oka na nowe prądy w malarstwie polskim*, wydanym w pracy zbiorowej *Sztuka współczesna. Studia i szkice* w 1966 roku[43].

Definicja malarstwa materii nigdy nie była dość precyzyjna[44]. Powszechnie postrzega się je jako efekt działań formalnych, co zdaje się być dużą nieścisłością, zważywszy na dużą różnorodność oferowanych przez artystów rozwiązań, otwierających wciąż nowe możliwości interpretacji. W kontekście tej pracy warto przypomnieć pewne stałe cechy przypisywane dziełom tego nurtu. Wyróżnia je przede wszystkim zastosowanie obok tradycyjnych materiałów, takich jak płótno, papier i farby, także tworzyw pozamalarskich, dzięki którym artyści uzyskują efekty pokrewne rzeźbie, kolażowi lub tkaninie. Bożena Kowalska zwraca uwagę na to, że malarz materii może obrać przy pracy dwa różne kierunki: albo przyjmuje postawę współtwórczą, konkurencyjną w stosunku do działań natury, albo postawę „wyborcy", który zdolny jest „podnieść obrany wycinek epidermy do rangi obiektu kontemplacji"[45]. Malarstwo materii wskutek tego dysponuje więc prawie nieograniczoną skalą możliwości: „od naturalizmu – naśladującego naskórek rzeczy znanej z powszechnego oglądu, przez zamierzone niechlujstwo pomiętej i usztywnionej materii tekstylnej poprzez wyimaginowane powierzchnie jednobarwne z delikatnym śladem reliefu, aż po strukturalne propozycje o rytmicznym układzie powtarzających się wypukłości i wklęsłości"[46].

Poszukiwania nowych środków wyrazu rozpoczęło się u piątki młodych artystów prawie w tym samym czasie, po połowie lat 50. Dokładną datę trudno ustalić, ale z pewnością nastąpiło to jakiś czas przed ich wystawą w lutym 1960 roku, bo zaprezentowane na niej prace noszą już znamiona świadomych poszukiwań w tym zakresie. W zależności od indywidualnych predyspozycji, czasem także od warunków ekonomicznych, artyści szukali materiałów i pomysłów tam, gdzie wcześniej artysta nie sięgał – na śmietniku, strychu lub w składzie drewna. Warto więc bliżej przyjrzeć się skutkom tych malarskich penetracji z lat 1958–1962 i spróbować odnaleźć wspólne wątki pozaformalne łączące te działania.

Jedyną kobietą w grupie była **Danuta Urbanowicz**. Niestety wiele jej prac z tego okresu zaginęło i można je zobaczyć tylko na starych fotogra-

---

[43] P. Krakowski, *Rzut oka na nowe prądy w malarstwie polskim*, w: *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, red. E. Dudziewicz, Kraków 1966, cz. II, s. 359.

[44] Patrz: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 80–81; B. Majewska, *Sztuka inna. Sztuka ta sama*, Warszawa 1974, s. 146–147; A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne. Kierunki, programy, dzieła*, Warszawa 1977, s. 97–99.

[45] Kowalska (przyp. 44), s. 80.

[46] Tamże, s. 80.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0056
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

fiach. Po dwuletniej, świadomie podjętej przerwie, od czasu ukończenia studiów, artystka powraca do malarstwa. Na strychu-pracowni na Dębnikach powstają pierwsze samodzielne kompozycje, początkowo z preparowanego piasku, soli, skóry i żelaza. Do tych najwcześniejszych prac należą: cykl *Pleśnie* oraz obrazy *Murek* (il. 1) i *Przejście* z 1959 roku. W *Pleśniach* tkaniny, pakuły i inne materie nabierały charakteru jednolitej masy plastycznej, przypominającej pleśń. Farby łączyły, a zarazem dzieliły poszczególne elementy materii. *Murek* to kawał tynku sąsiadujący z siatkowatym reliefem z utwardzonej koronki. *Epitafia*, zapoczątkowane rok później, różniły się zdecydowanie od poprzednich prac. Zostały częściowo podporządkowane prawom geometrii. Jednolite materiałowo strefy skorodowanych lub pokrytych łuszczącą się emalią blach stykają się z płatami grubego płótna i z masami szpachlowymi o dobrze widocznej fakturze piasku. Ostre kontrasty faktur złagodzone zostały wydatnymi szwami, biegnącymi głównie wzdłuż linii równoległych do krawędzi obrazu. O warstwie kolorystycznej tych prac zadecydował zestaw barw tworzyw wystawionych na działanie czasu, nieznacznie wzbogacony o głębsze tony barwników olejnych.

W obrazie *Przejście* z przełomu 1959 i 1960 roku, a potem w kolejnych *Epitafiach* zaczyna dominować kompozycja z wyraźnie zaznaczoną osią symetrii. Wkrótce artystka poszerzyła zestaw używanych do realizacji materiałów o miękkie materie tekstylne, strzępy koronek, włóczkowatych robótek, frędzli, fragmenty haftowanych wzorów. W obrazach z cyklu *Gry* (il. 2) poszczególne tworzywa zaczynają pełnić różne funkcje. Zniszczone karty w *Układach pionowych* i *Zestawieniach materii* z 1962 roku są znaczeniowo powiązane z przedstawionymi obok wizerunkami króla i królowej, podczas gdy kawałki koronki w tych samych pracach zastępują przedmioty lub ich fragmenty, jak w klejonkach kubistów, albo pełnią funkcje kompozycyjne, oddzielają od siebie powierzchnie o innych własnościach, głównie gładkie.

W Paryżu, gdzie artystka spędziła osiem miesięcy 1962 roku, powstawały „miękkie" obrazy-tkaniny, uzupełniane nabywanymi na pchlim targu koronkami i ozdobnymi blaszkami. Nadal w pracach tych czytelna pozostaje kompozycja osiowa. Rok ten nie był jakimś momentem zwrotnym w twórczości artystki. W kolejnych pracach stopniowo odchodziła od malarstwa materii, ale nawet w latach 70., kiedy interesowała się relacjami języka i obrazu, zestawianie zastanych fragmentów pism urzędowych, fotografii z dokumentów czy kart gwarancyjnych odbywało się na tych samych zasadach, co w przypadku strzępów zdegradowanej materii.

Same tytuły prac artystki, a także rodzaj używanych przez nią materiałów, wskazują na miejsca i okoliczności, które mogły ją zainspirować do

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0057
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

zajęcia się problematyką materii. Jednak pierwsze uwagi, które sformułowała na marginesie *II Wystawy Grupowej*, w styczniu 1960 roku, nie dają wyczerpującej odpowiedzi na te pytania. Pisała wtedy: „Moje malarstwo jest czysto obsesyjne, jest koniecznym następstwem pewnych stanów psychicznych. Dysproporcja, brak materialnych powiązań między tymi stanami a możliwością wypowiedzi, stwarza imitację przeżyć i doznań"[47]. Uznawała więc swoje działania za ekwiwalent innych form wyrazu, których została pozbawiona. Zwraca też uwagę na obsesję, która ją wtedy prowokowała do rozgrywania obrazów w czerniach i szarościach. Była nią „starość, koniec życia, a nie jego początek"[48]. Janusz Tarabuła użył dla określenia tych stanów ducha bardzo poetyckiego sformułowania: „eliotowski szmer szczurzych łapek na strychu"[49]. W tym nastroju osadzone są cykle *Pleśni* i *Przejście* – wizje rozkładu materii. *Epitafia* z zeszytych blach i szmat nawiązują kompozycyjnie do tablic poświęconych pamięci zmarłych. Na płaszczyznach z czytelnym zarysem krzyża nie brakuje „napisu nagrobnego", niektóre opatrzone są „godłem". Nie można jednak odczytać tych znaków, nie towarzyszy im też wyobrażenie zmarłego. Miejsce, w którym powinno się znaleźć, w centrum kompozycji, najbardziej okazałe, jest tylko pustą kwadratową powierzchnią.

Zawsze fascynował artystkę problem przemian materii. Pod tym kątem przeanalizowała wrażenia ze swego dzieciństwa, spędzonego w okolicach Radomia. Ludzie ulepieni jakby z tej samej gliny, w autentycznie glinianych wnętrzach, urobiska torfowe przeobrażające się w oczach w stosy gomółek i cegieł, śmietana ubijana na masło – to tylko kilka utrwalonych przez pamięć artystki zjawisk. Najbardziej jednak inspirująco podziałał na nią proces powstawania lnianego płótna. Materie, z których komponowała później swoje prace, także nosiły piętno kolejnych przemian[50]. Po niewątpliwie bogatym w doświadczenia dzieciństwie i wczesnej młodości nastąpiły kolejne inspirujące dla artystki okoliczności. Wraz z kolegami współtworzyła teatrzyk lalkowy. Ten specyficzny rodzaj działań w materii scenicznej i lalkowej stał się także jednym z czynników takiego, a nie innego rozwoju jej malarstwa. Poszukiwała „niemożliwych połączeń" w świecie pozamalarskich struktur. Fascynowało ją „szycie blachy tak, jakby była koronką – i utwardzanie koronki na blachę". Duży wpływ na kształt jej prac miało miejsce, gdzie przyszło jej pracować; pracownia na strychu, „materia

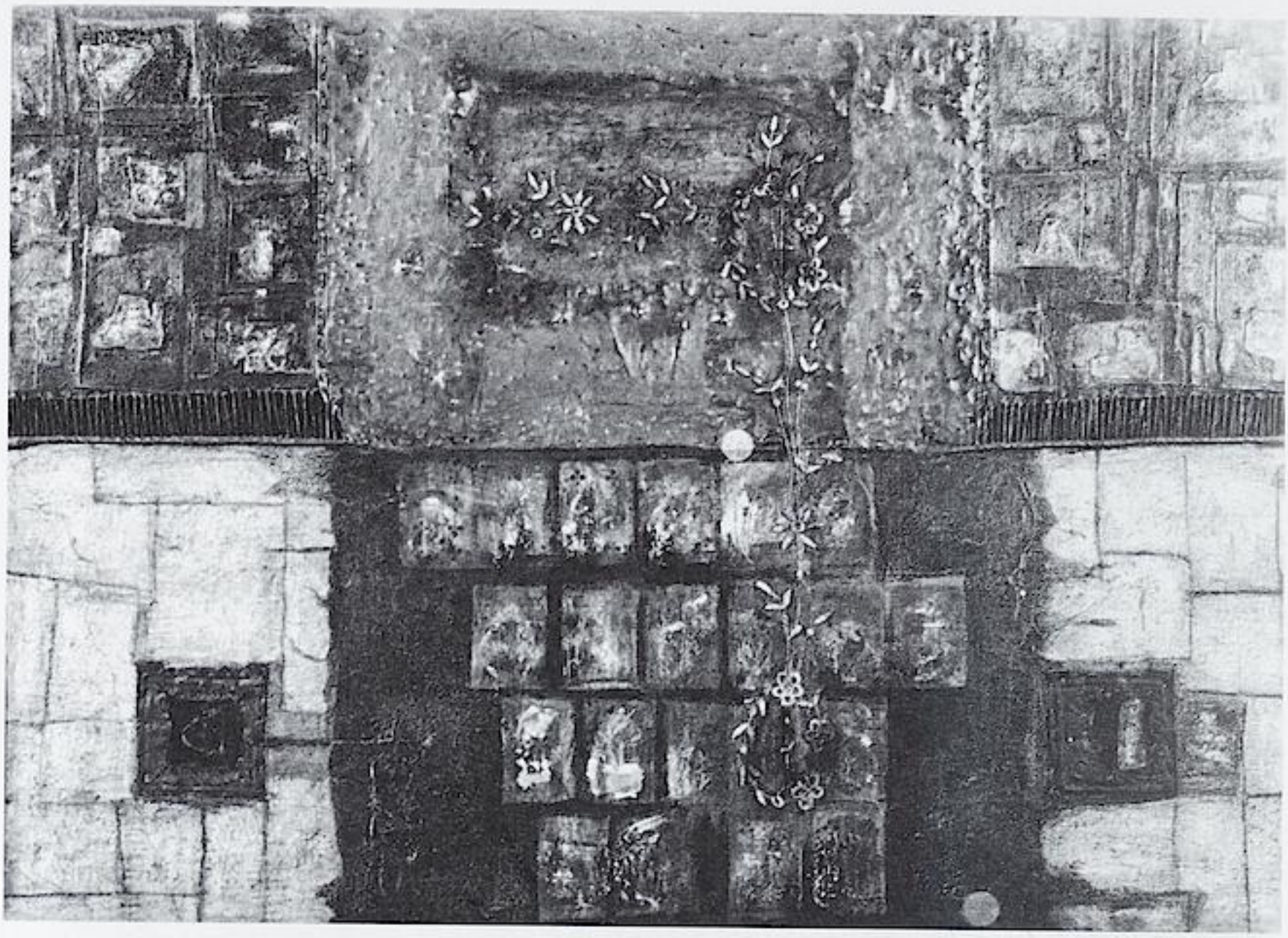
---

[47] Wypowiedź artystki w katalogu: *Wystawa obrazów* (przyp. 3).
[48] Dodaje ponadto: „Spoglądam z dystansu lat na życie i konflikty z nim związane", tamże.
[49] J. Tarabuła, w: *Danuta Urbanowicz. Obrazy* (kat.), Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 14.
[50] Na podstawie wspomnień artystki, tamże, s. 17–28.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0058
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

1. Danuta Urbanowicz, *Murek*, ok. 1959, wym. 80 × 51.5, fot. z archiwum artystki

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0059
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG



2. Danuta Urbanowicz, *Gry*, 1961, wym. 86 × 120, fot. Władysław Gumuła

surowego strychu, odrapana kamienica, podwórka z zaciekami na ścianach, urwany odłupany tynk, brudne, rozwalone..."[51] *Murek* to najbardziej wyczuwalny efekt tego zapatrzenia.

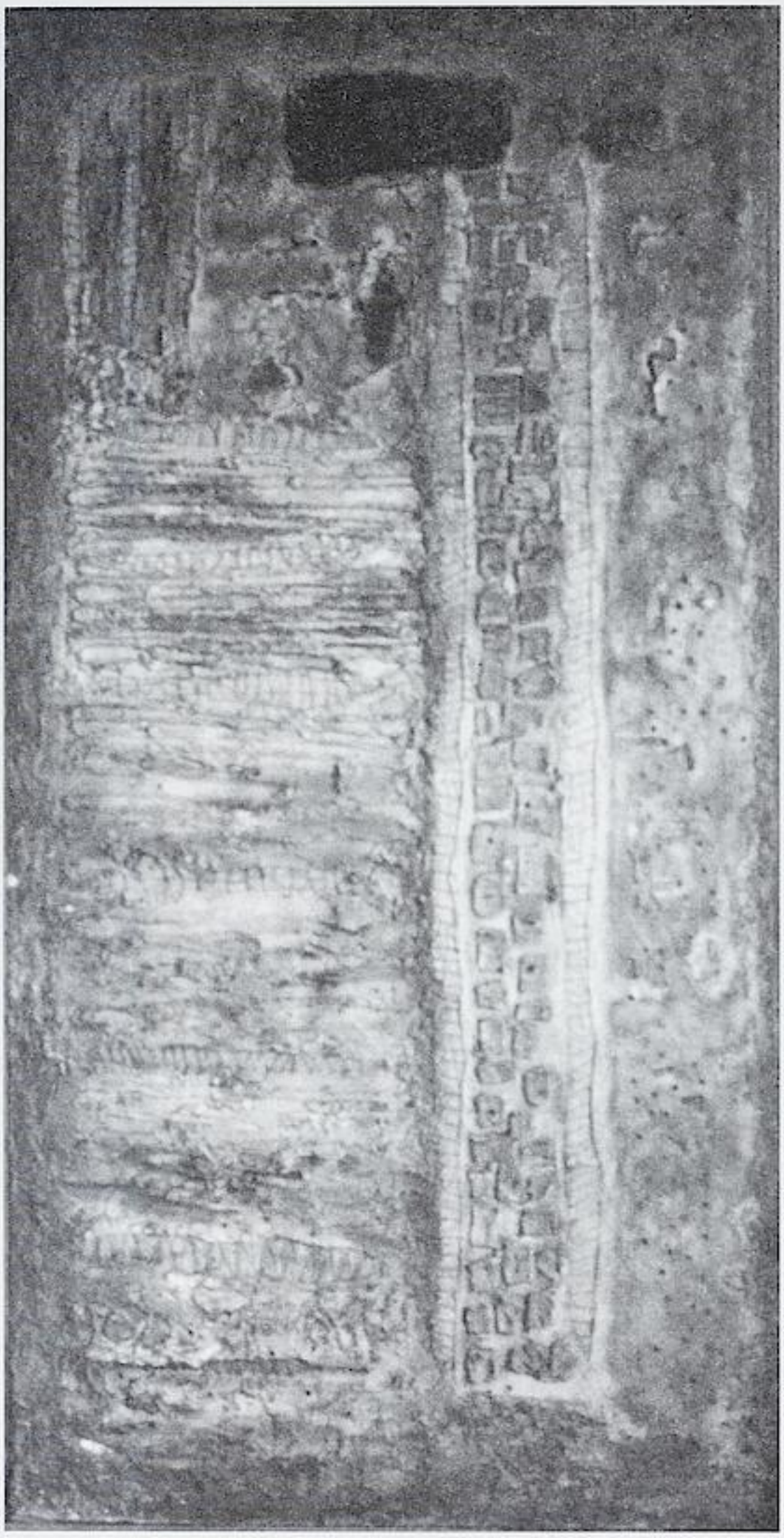
U **Witolda Urbanowicza** skłonności do przeprowadzania eksperymentów z użyciem nowych materiałów i wzbogacania materii malarskiej pojawiają się w 1958 roku. Innowacją formalną tych wczesnych poszukiwań było wykorzystywanie zaschniętych farb i mieszanie farb z kaszą. W ten sposób powstawały reliefy zwane przez artystę „kostropatymi"[52]. Najbardziej reprezentatywny dla tego nurtu wydaje się *Obraz srebrny* (il. 3). Przeprowadzono na nim wiele eksperymentów. Obraz był cięty równolegle do krawędzi, następnie na nowo komponowany, zszywany, wypalany, podklejany. Drobne elementy: ścinki szmat, lniane sznurki, pakuły,

---

[51] Tamże, s. 20.

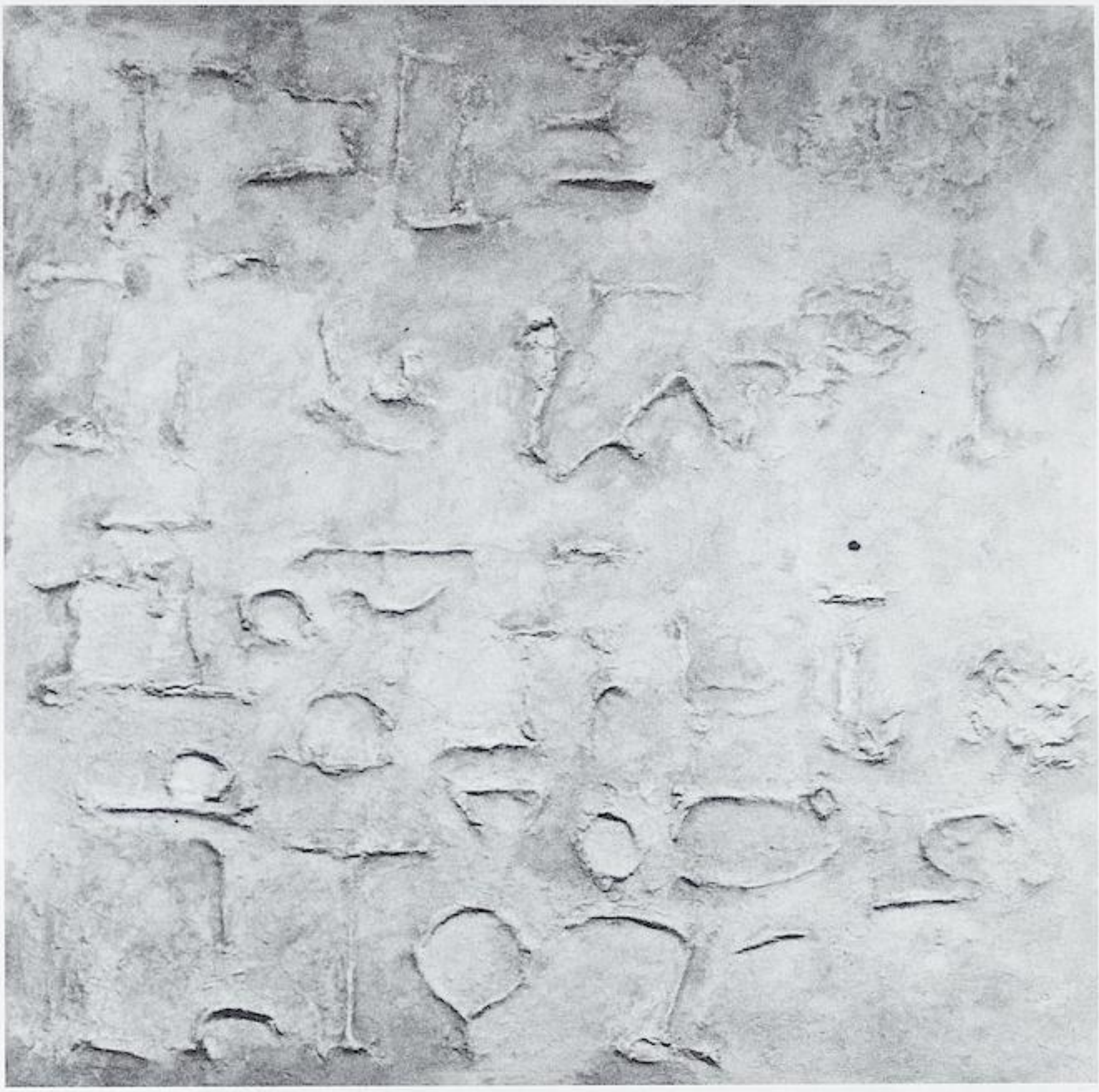
[52] Wywiad Łukasza Guzka z Witoldem Urbanowiczem, 1992, w: *Witold Urbanowicz. Obrazy i rysunki z lat 1960–1996* (kat.), red. J. Chrobak, Pałac Sztuki Kraków, wrzesień–październik 1996, s. 15–19.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0060
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG



3. Witold Urbanowicz, *Obraz srebrny,* ok. 1959, wym. 200 × 100, fot. Bernadeta Stano

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0061
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG



4. Witold Urbanowicz, *Kwadrat złoty,* 1961, wym. 120 × 118, fot. Tadeusz Chrzanowski

artysta moczył w specjalnej zaprawie. Uformowane detale przyklejał i przyszywał. Stąd właśnie w części obrazu pojawiły się postrzępione linie poziome, mocno zrytmizowane. Całą kompozycję pokrył srebrną farbą, oszlifował, częściowo nawet wypolerował. W czasie kilku następnych lat Urbanowicz wykonał wiele prac o podobnej strukturze. Były to serie obrazów piaskowych, jasnych, złocistych, szarych, a nawet czarnych. Z tych ostatnich na uwagę zasługuje seria grafitowych *Kwadratów* (il. 4) z 1962 roku, przypominających lekko wypukłe, bardzo proste rysunki naskalne. W znacznie cieplejszej tonacji utrzymana jest brunatna *Skóra* (1959–1960), zszyta z płatów materii i dziurawiona wielokrotnie. Jednak nie cechuje jej tak

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0062
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

wyrafinowana dyscyplina kompozycyjna jak *Obraz srebrny*. Do inspiracji związanych z jego powstaniem powraca dzisiaj, po latach: „Patrzyłem wtedy na ulicę Kościuszki od strony Rynku Dębnickiego, atmosfera starości, zniszczenia, mury odrapane, okienko trzeciego piętra, poddasze, upał, ulica wyłożona kostką brukową, przecięta torem tramwajowym..."[53] Także tytuły tych prac, jak *Skóra czy Morze,* wskazują na wzmożone zainteresowania autora fizycznością tworów i zjawisk natury. Cykl *Kwadratów* powstał pod wpływem obserwacji zniszczonych tablic nagrobnych.

Kiedyś artysta nie chciał, by posądzano go o skłonności do mimetycznego odbioru otoczenia. „Dzięki temu, że tworzę jeden przedmiot, nie maluję przedmiotów (...) Dążę do tego, aby obraz był sam w sobie, tak jak samo w sobie jest drzewo czy kamień" – pisał w katalogu do wspomnianej już wystawy[54]. Słowa te należy przede wszystkim czytać, podobnie jak wypowiedź Danuty Urbanowicz, jako wyraz młodzieńczych wątpliwości. Potwierdza to praktyka malarska Urbanowicza, częste przeróbki i niszczenie rezultatów pracy. Wkrótce też po opublikowaniu tych słów artysta zapoczątkowuje *Zwierzątkiem wstępnym* nowy, figuratywny etap swojej twórczości.

Analiza twórczości **Juliana Jończyka** z przełomu lat 50. i 60. przysparza wielu problemów, gdyż artysta wczesne prace niszczył albo przerabiał. Najwięcej informacji można zebrać na temat twórczości malarza po 1960 roku. Powstał wtedy szereg obrazów o tajemniczych francuskich tytułach: *Prénom, Trophée, L'Arc*, w niewielkim stopniu uzupełnianych niemalarskimi tworzywami. Na uwagę zasługuje też bardzo prosta trójelementowa kompozycja ze zmiętych i lawowanych papierów naklejonych na czarne kartonowe podłoże, zatytułowana *Thanatos* (il. 5). Całość przywodzi na myśl *Murek* Danuty Urbanowicz. Miękkość materii tekstylnych tamtej pracy została uzyskana tutaj poprzez sfałdowanie zmoczonego papieru.

W roku 1960 artysta przebywał cztery miesiące na stypendium fundowanym przez rząd francuski w Paryżu. Był to o tyle ważny okres dla rozwoju jego twórczości, że zetknął się wtedy naocznie i namacalnie z pracami malarzy europejskich. Z całej grupy on najsilniej podkreśla źródła swoich artystycznych inspiracji. Zobaczył wtedy w Paryżu wielką wystawę Dubuffeta i obrazy Fautriera, które go szczególnie urzekły[55].

Z 1961 roku pochodzi kolejny cykl kolaży zatytułowany *Wnętrza*. Na czarnym podłożu, najczęściej papierowym, Jończyk układał i przyklejał watę, pozostawiając w centrum kompozycji pusty obrysowany prostokąt.

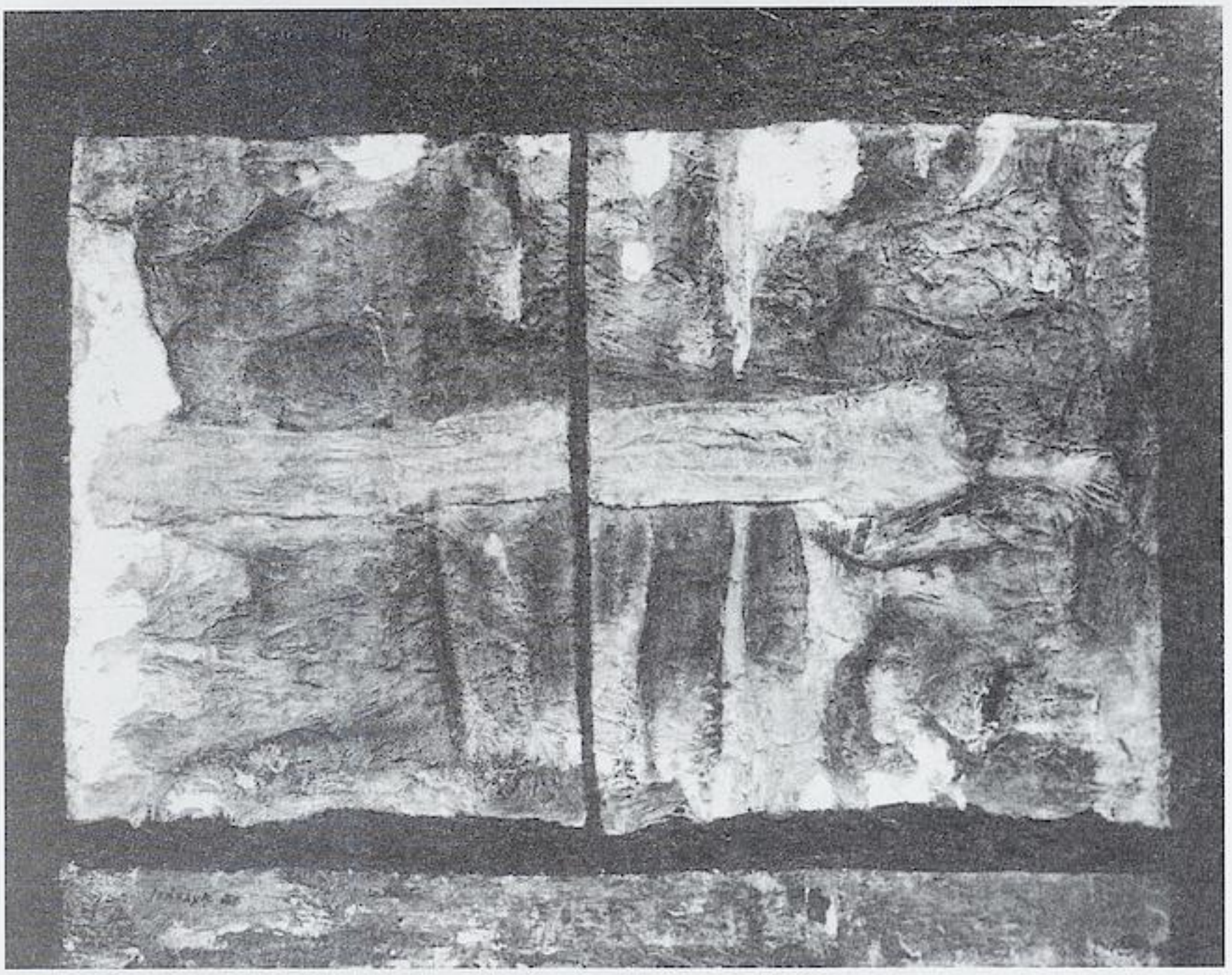
---

[53] Na podstawie niepublikowanej wypowiedzi artysty z 1996 roku.
[54] Wypowiedź artysty w katalogu: *Wystawa obrazów* (przyp. 3).
[55] Na podstawie listów artysty do Jerzego Wrońskiego.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0063
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

5. Julian Jończyk, *Thanatos*, 1960, wym. 80 × 120, fot. Tadeusz Chrzanowski

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0064
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG



6. Julian Jończyk, *Obraz prawie zniszczony,* 1961, wym. 120 × 80, fot. Tadeusz Chrzanowski

Następnie częściowo gruntował bielą nierówną powierzchnię. Prowadziło to do tego, że gdy potem malował całość gwaszami, farba nierównomiernie wsiąkała w watę i powstawały ciekawe niuanse barwne. Nie wszystkie z tych prac znalazły uznanie w oczach artysty. Wiele z nich zniszczył, ale nie do końca, bo ich pocięte fragmenty wykorzystał do stworzenia nowych kompozycji, zwłaszcza cyklu zatytułowanego *Confetti* i *Obrazu prawie zniszczonego* (il. 6)[56]. Te kolaże na tekturze wyróżnia spośród innych prac z tego okresu wyrafinowany układ elementów zestawianych na zasadzie kontrastu walorowego figury i tła. Najczęściej jasne, fakturalnie „obce" pasy, przysłaniają grafitowe podłoże. Powtarzają się w nich motywy ograniczonych ramą „wnętrz" – powierzchni, które mają decydujące znaczenie w kompozycji prac. Przyklejane fragmenty o formie oscylującej między geometrią i nieregularnością tylko uzupełniają te podziały.

---

[56] Prace te powstały także w 1961 roku.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0065
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Prace Juliana Jończyka można nazywać konstrukcjami, choć ich geometria stoi pod dużym znakiem zapytania. Sposób dochodzenia do nich ma wiele wspólnego z wykreślaniem planów i budowaniem makiet z danych, konkretnych modułów, a czasem z elementów samodzielnie spreparowanych przez artystę dla potrzeb konkretnej realizacji. Źródłem inspiracji nie były tu jakieś podpatrzone materie natury, jak w przypadku Witolda czy Danuty Urbanowicz. Kreował własne malarskie powierzchnie, dwuwymiarowe „wnętrza", które wbrew ograniczeniom, poprzez zwielokrotnienie warstw i pofałdowanie, próbowały otworzyć się na trzeci wymiar.

Swoje credo artystyczne z 1960 roku artysta zaczyna od niezbyt optymistycznego stwierdzenia: „Jedyne, co wydaje się interesujące w naszej epoce, to ustawiczne odzieranie świata z jego pozornych i łatwych uroków. Ciągłe zagrożenie. Brak punktu oparcia. A więc w konsekwencji poszukiwanie lądu, którego istnienie jest bardziej niż problematyczne"[57]. Dzieli się także refleksjami natury estetycznej, które wydają się pomocne przy analizie jego obrazów. Zapytuje: „Czy miłość do materii jako takiej, do jej surowości i chropowatości, do szmat, pakuł, trocin, poddających się kształtowaniu jest punktem oparcia, czy jeszcze jedną zasłoną? Za którą jest co? No właśnie"[58]. Artysta wyraźnie żywi wątpliwości, co do skuteczności tych prób wyrażenia za pomocą zdegradowanej materii złożonej problematyki współczesnej cywilizacji. Kojarzył taką materię przede wszystkim z tajemnicą śmierci, podobnie jak jego koledzy. Środki te nie okazały się jednak wystarczające dla opisania innych kwestii, dlatego artysta porzucił malarstwo materii na rzecz instalacji, poezji i form parateatralnych.

O pierwszych „protomateriach" **Janusza Tarabuły** w katalogu jego wystawy z 1989 roku Jan Michalski pisał, że nie można wyczuć w nich jakiejś zasady organizującej formę: „Wylewy, strugi farby, obrazy malowane przeważnie ziemiami niczego swym kształtem nie sugerują"[59]. Stopniowo w miejsce „bezforemności" wprowadzał Tarabuła przedmiotowość, jednak opartą na zupełnie innych zasadach niż w kubizujących planach miast ze studenckiego okresu. Składają się na nią kompozycje o coraz bardziej wysmakowanych podziałach i fakturach, których tytuły wskazują na nowe źródło – przedmioty szczególne przez swój kształt i znaczenie[60].

---

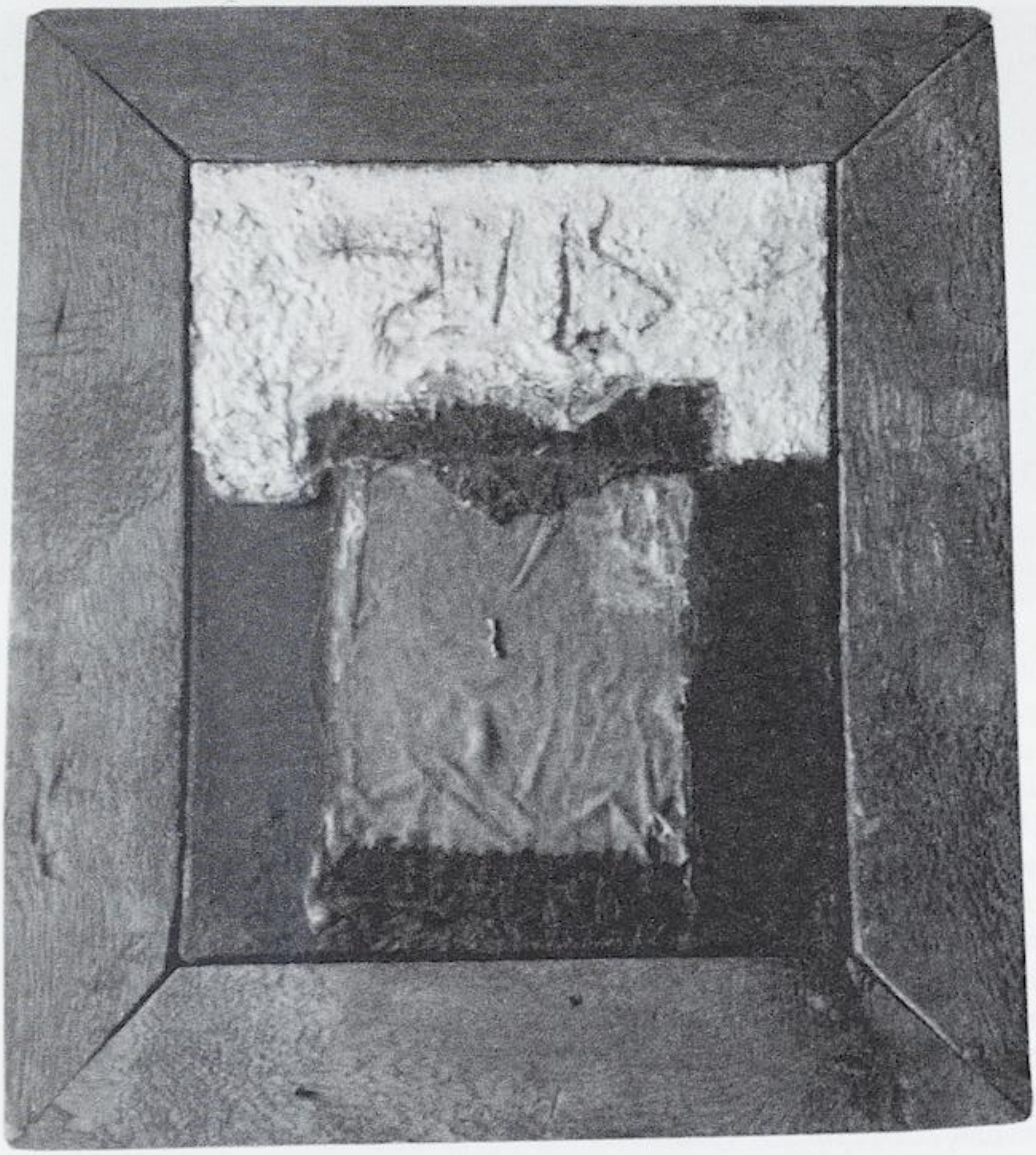
[57] Wypowiedź artysty w katalogu: *Wystawa obrazów* (przyp. 3).

[58] Tamże.

[59] J. Michalski, *O malarstwie Janusza Tarabuły*, w: *Janusz Tarabuła* (kat.), red. J. Chrobak, BWA Kielce 1989, GU, BWA – UŚ Cieszyn 1989, Krzysztofory Kraków 1990, s. 17.

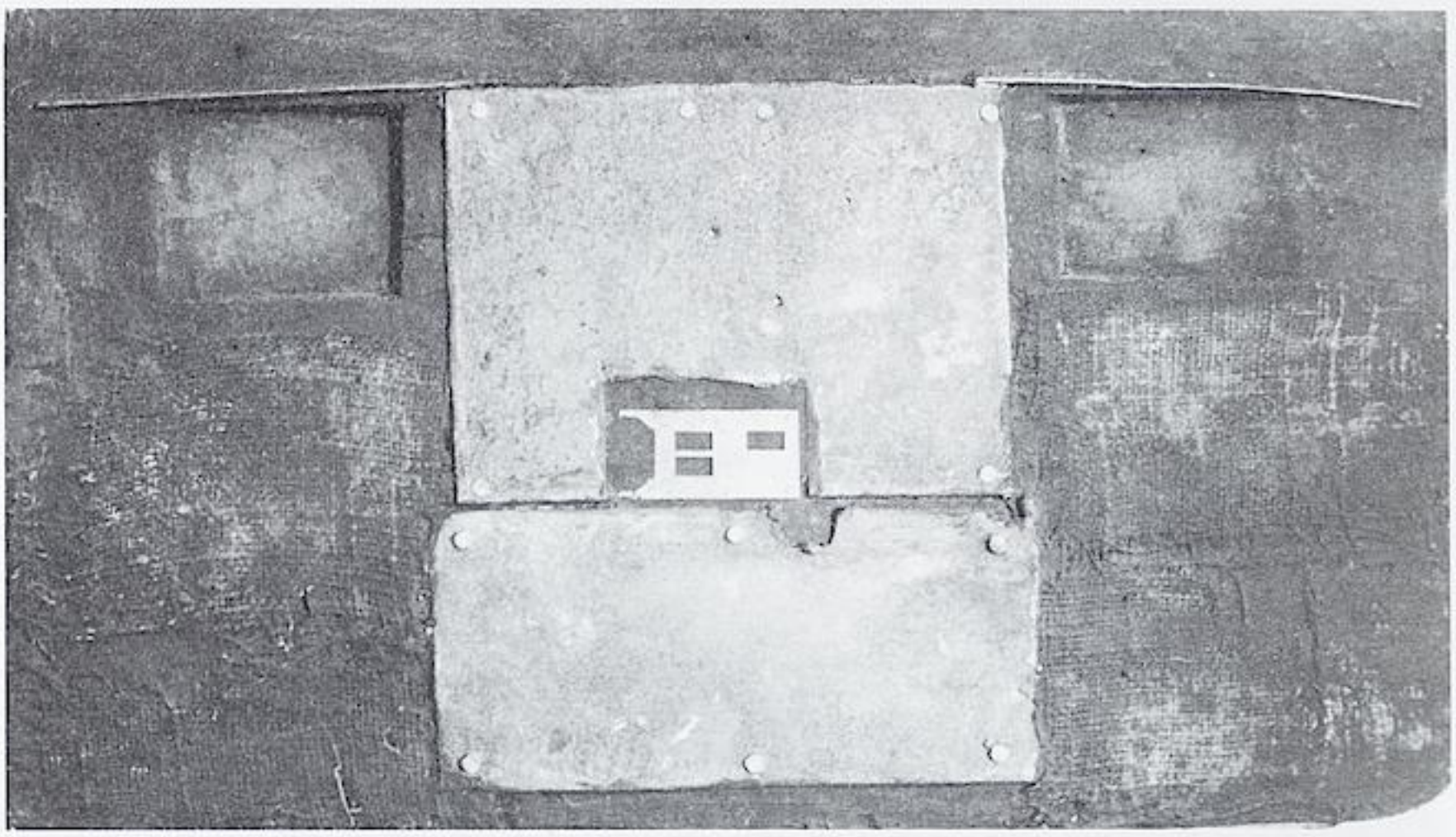
[60] Np. obraz *Instrument*.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0066
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG



7. Janusz Tarabuła, *Obraz,* 1960, wym. 51,5 × 44,5, fot. Bernadeta Stano

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0067
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG



8. Janusz Tarabuła, *Obraz,* 1962, wym. 40 × 76, fot. Tadeusz Chrzanowski

Na II Wystawie Grupowej Janusz Tarabuła pokazał cztery prace z 1959 roku: *Obraz sakralny, Epitafium, Chustę, Obraz* oraz dwie z 1960 – *Szatę* i *Obraz* (il. 7). Wszystkie miały charakter kolażów łączonych z techniką olejną. Warto przyjrzeć się bliżej zwłaszcza temu wcześniejszemu *Obrazowi*. Jest to mała praca w okazałych jak na ten format, surowych, drewnianych ramach. Kompozycję wypełniają grafitowe i jasnoszare pola o wyraźnie różnej ziarnistości faktur. Naklejona, lekko zmięta tkanina, stanowiąca centrum struktury, stanie się potem motywem wielu jego obrazów. Namacalność powierzchni podkreślają także hieroglificzne, trudne do odczytania ryty, przypominające kamienne inskrypcje. Podobne napisy pojawią się też później w twórczości Tarabuły, tyle że w formie komunikatów o konkretnej treści. *Obraz* z roku 1960, „upięty" na metalowym stelażu, zachowuje w podziałach oś symetrii, podobnie jak *Obraz* z poprzedniego roku. Wrażenie rytmu podkreślają tu nakłute w masie szpachlowej otwory o nieznacznej średnicy. W *Szacie* i obrazie zatytułowanym *Factum est* grubo-ziarniste piaski ustępują miejsca prawie kwadratowemu kawałkowi płótna, podwieszonemu na podobnym, lecz wydłużonym paśmie materii, z której zwisają inne wąskie, niesymetrycznie rozmieszczone strzępy (*Szata*). Tarabuła operuje kontrastami, grubo nałożonej farbie przypominającej emalię towarzyszy szorstka materia piasku, miękka szmata lub surowe drewno ram, a czasem pojawiają się nawet akcenty kolorystyczne (*Chusta* z 1960

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0068
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

roku). Stopniowo artysta rezygnuje z tych środków. Prawie monochromatyczny *Obraz* (il. 8) z 1962 roku, w kolorze kości słoniowej, zbudowany jest z prawie gładkich płaszczyzn, nieznacznie różniących się „grubością". W cyklu *Epitafiów*, zaliczanych przez artystę do grupy „wgłębniaków" powraca ten problem, ale w innej, bardziej zdyscyplinowanej formie, bez tego „przepychu" materii poprzednich realizacji. Prace te mają kształt tablic z wyraźnie zaznaczonym motywem krzyża. Jego belkę pionową stanowią piętrzące się podłużne płyty, wzbogacone przekątnymi liniami. Na skrzydłach wyżłobiono w masie szpachlowej zagłębienia. Powstały w ten sposób wzorzec kompozycyjny kontynuowany jest w różnych wariantach przez artystę aż do dzisiaj.

Prace powstałe na przełomie lat 50. i 60., o prostych kompozycjach, oddziaływające przede wszystkim swoją zróżnicowaną materialnością, opatrzone są zwykle neutralnymi tytułami, które niczego nie sugerują. Są w tej grupie *Obrazy, Kompozycje* i *Reliefy*. Te zewnętrze jakości swoich realizacji akcentował Tarabuła w katalogu II Wystawy Grupowej. Pisał wtedy: „Stosowanie materiałów nie jest celem samym w sobie, lecz stwarza nowe gamy kolorystyczne o delikatnych półtonach, niemożliwych do osiągnięcia innymi środkami. Współczesne malarstwo, odrzucając warstwy literackie i pojęciowe, wydobywa spod nich warstwę najgłębszą, samą materię obrazu". Zaraz jednak dodaje: „Malarstwo to przetwarzanie materii, nadawanie jej nowego znaczenia"[61]. Materia w obrazach Tarabuły posiada nade wszystko moc przechowywania śladów człowieka. Sugerują to niektóre bardziej literackie tytuły prac: *Szata* (Chrystusa?), *Chusta* (Weroniki?), *Epitafium*. Inne tylko powtarzają schematy kompozycyjne tamtych „naznaczonych" tytułami obrazów. Materia zarysowana kantem narzędzia, podziurawiona, przygotowana do przyjęcia kolejnej warstwy zaprawy, staje się siedliskiem zapamiętanych obrazów. Mogą one objawiać się tylko w abstrakcyjnych kształtach, ale charakter użytych materii i napięcia powstające między nimi oraz towarzyszące im „napisy" każą dopatrywać się ich pierwowzorów przede wszystkim w ikonografii eschatologicznej.

Twórczość **Jerzego Wrońskiego** w okresie wystąpień grupy ma bardzo spójną postać. Cykl obrazów (il. 9 i 10) rozpoczęty w 1959 roku był kontynuowany przez artystę aż do połowy lat 60. Artysta sięgnął po płyty, na których namalował kiedyś obrazy dyplomowe. Ostrymi narzędziami, nożem lub żyletką, wycinał skrawki płyty, a następnie niektóre z nich przyklejał w innych miejscach, wzbogacając prawie monochromatyczne struk-

---

61 *Wystawa obrazów* (przyp. 3), s. 21.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0069
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

9. Jerzy Wroński, *Relief,* 1961–1962, wym. 84 × 58, fot. Władysław Gumuła

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0070
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

10. Jerzy Wroński, *Relief,* 1961–1962, wym. 84 × 56, fot. Władysław Gumuła

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0071
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

tury. Miejsca wcześniej żłobione, a czasem zupełnie nietknięte, nadpalał i oczyszczał ze zwęglonego drewna. Potem odkrył, że i te odpadki można wykorzystać do złagodzenia w pewnych partiach ostrości nacięć. Utrwalał więc je w miejscach, gdzie zalegały, poprzez nasączanie woskiem. W ten sposób popiół uzyskiwał spójną konsystencję, a krucha płyta stawała się odporniejsza na zniszczenie. Czasem powierzchnie te artysta dodatkowo wygładzał i szlifował. Sprawiały wtedy wrażenie zawerniksowanych. Powstałe w ten sposób prace różniły się między sobą głębokością reliefu i kształtem żłobionych plam, czasem bardziej owalnych, czasem postrzępionych oraz stopniem ich zmiękczenia we wnętrzach. Kilka reliefów, w odróżnieniu od tych zachowanych w naturalnym kolorze drewna, pokrywa cienka warstwa białej farby.

Wszystkie prace mają kształt stojącego prostokąta o wymiarach ok. 55 × 85 cm. Wroński dużą wagę przywiązywał do tego formatu i kształtu. Wspomina, że podczas dyskusji, która odbyła się po II Wystawie Grupowej, nazwał swoje obrazy „ekranami", które wyzwalają reakcje psychiki nań skierowanej[62]. Wroński zawsze potępiał „bałwochwalstwo materii" i chciał widzieć w niej tylko tworzywo, które się formuje, ale nie przeczył, że ona sama podpowiada mu rozwiązania, że wyzwala w nim ów „precyzyjny gest", który zdolny był zastąpić „cały ten balet ilustrujący"[63], niejako współtworzy jego reliefy. Opisany proces twórczy i jego skutki świadczą, że odpowiedzi artysty nie miały wyłącznie psychicznej natury.

Wroński podkreśla, że w doborze wszelkich środków formalnych towarzyszyła mu jedna podstawowa zasada, którą przyswoił sobie już podczas studiów, postrzegania obrazu jako swoistej całości[64]. Dlatego między innymi tak rzadko wprowadzał jakieś inne materie poza drewnem i płótnem. Powstająca w ten sposób struktura – różna od prostego układu elementów – nie stanowiła nigdy martwego systemu. Ważną funkcję pełniły w niej owe woskowe przejścia między płaszczyznami, skumulowane skrawki w zagłębieniach i wygładzone krawędzie płyt. Reliefy Wrońskiego dobrze wpisują się w przywołaną przez Aleksandra Wojciechowskiego do analizy prac rzeźbiarskich Oskara Hansena „zasadę kompozycji strukturalnej", w której dominuje „biologiczność, możliwość rozrastania się (...), zacierają się różnice

---

[62] To tylko jeden z problemów tej dyskusji, którą bardzo trudno dziś odtworzyć. Miała ona miejsce w SHS 16 III 1960 roku, patrz: M. Gutowski, *Dyskusja w SHS*, „Dziennik Polski" 20–21 III 1960, nr 65, s. 5; na podstawie rozmowy z artystą w listopadzie 1996.

[63] Tamże, s. 5.

[64] Więcej informacji na temat poglądów Jerzego Wrońskiego można odnaleźć, w: B. Stano, *Nie bałwochwalstwo materii*, w: *Jerzy Wroński. Kopciogramy* (kat.), Galeria Starmach Kraków, październik-listopad 1998, s. 9–11.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0072
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

między zewnętrzną i wewnętrzną budową (...), następuje ciągła zmiana w zagęszczaniu i rozrzedzaniu przestrzeni"[65].

Trudno się doszukać jakichś analogii między surowymi reliefami Wrońskiego a pracami innych artystów w tym okresie. Największy wpływ na ich charakter miały zapewne doświadczenia z rodzinnej Kolonii Trawniki koło Biskupic Lubelskich, gdzie stały domostwa zbudowane z białego wapienia, z wielkich kamiennych ciosów, nietynkowane, kryte strzechą. Ubielone wapieniem deski wykorzystywane bywały do różnych celów. Na jednej z nich młody chłopak, jeszcze przed wojną i w jej trakcie spędzał wiele godzin, czekając u stropu stodoły na nową dostawę tytoniu do nawlekania. Inspirująco podziałała na niego także obserwacja przemian tej rośliny, sortowanie pod względem gatunku, koloru, jakości, suszenie i prasowanie. Niuanse kolorystyczne, które wtedy dostrzegł, wpłynęły na wysublimowany charakter jego malarstwa, nie pozbawionego przecież nigdy koloru, wynikającego choćby tylko z działania światła na fakturę reliefów. Wiele prac artysty powstało w czasie pobytów w domu, a pierwszym miejscem ich ekspozycji była zagroda ojca.

Opisane powyżej prace młodych krakowskich artystów pod względem formalnym nie wyróżniały się niczym szczególnym od propozycji innych malarzy materii. Warto przypomnieć, że w tym samym roku, w którym zorganizowano II Wystawę Grupową, otwarto również II Wystawę Grupy Krakowskiej[66], na której „niepodzielnie panował informel i malarstwo strukturalne"[67]. Piotr Krakowski w 1962 roku do grona artystów podejmujących tę problematykę zaliczył: Adama Marczyńskiego, Wojciecha Krakowskiego, Jadwigę Maziarską i Teresę Rudowicz[68]. Nie dostrzegł więc wtedy podobnych działań w twórczości Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna czy Jerzego Tchórzewskiego. Najwcześniej, bo zaraz po połowie lat 50., Jadwiga Maziarska wzbogaciła żwirem, kamieniami i tynkiem zespolonym z farbami fakturę swoich abstrakcyjnych obrazów. Piotr Skrzynecki przyrównał je do „powierzchni gąbek, korali, czy skamieniałych krajobrazów"[69]. Szczególną datą w jej twórczości był rok 1958, kiedy to zdecydowanie w jej malarstwie pojawił się wosk, nakładany szpachlą, rozlewany, guzełkowaty. Pozostali wymienieni powyżej artyści swoje eksperymenty prowadzili równolegle do

---

[65] A. Wojciechowski, *Sztuka przestrzeni, czasu i emocji,* „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 4, s. 37.

[66] Miało to miejsce 10 IX 1960 w Krzysztoforach.

[67] M. Rostworowski, *Z historii Grupy Krakowskiej, IX Wystawa Grupy Krakowskiej* (kat.), Galeria Krzysztofory, Kraków 1968 (notatka pod rokiem 1960).

[68] Krakowski (przyp. 42).

[69] P. Skrzynecki, *Jadwiga Maziarska,* „Echo Krakowa" 1957, nr 58, s. 4.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0073
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

działań młodszego pokolenia. Jonasz Stern po 1958 roku zaczął zatapiać wszystkie formy w powierzchni niespokojnie zbrużdżonej (*Kompozycja*, 1959). Pozamalarskie tworzywa, m.in. kości zwierząt, budowały *Czarny Ląd* (1961), cykl *Wyniszczenie*, *Antynomie* (1963). Adam Marczyński operował w tym samym czasie jeszcze szerszym repertuarem środków. Wprowadzał do swoich *Konkretów* zbutwiałe deski, skorodowane blachy, gips, papę, smołę, żwir[70]. Stopniowo coraz silniej rytmizował i porządkował kompozycje. O pracach Teresy Rudowicz w 1958 roku Janusz Bogucki pisał: „Gładka materia jej obrazów wzburza się i gęstnieje, rozrywa kształty zamknięte prostym konturem, gwałtowna nieokiełznana energia otwiera obszar ruchomy o nieograniczonej rozciągłości"[71]. Tak narodził się *Krajobraz organiczny* i kilka pokrewnych mu płócien. Duży udział w powstawaniu tych prac miał przypadek, co sytuuje jej twórczość na granicy malarstwa materii i taszyzmu. W 1960 roku w Krzysztoforach zaprezentował swoje malarstwo Wojciech Krakowski. Wykorzystywał w nim, podobnie jak w realizacjach scenograficznych, blachy, sklejkę, stare drewno, zardzewiałe siatki metalowe, plastyk, fotografie[72]. Etap malarstwa materii w twórczości Tadeusza Kantora często jest pomijany, nakłada się on bowiem na „taszystowskie" próby artysty, zapoczątkowane po 1955 roku. Od 1960 aż do 1962 roku, kiedy sięgnął do przedmiotu gotowego, powstawały w jego pracowni grube reliefy. W Niedzicy (1960) używał kawałków spróchniałego drewna, korzeni smarowanych czarnym lakierem lub przezroczystym polichlorkiem winylu jako podpórek dla zwałów materii. W 1961 roku pojawiła się w jego pracach żywica epoksydowa, która pękała podczas stygnięcia. Nieco później zaczął stosować worki i szmaty maczane w kleju stolarskim[73]. Zakomponowanie poszczególnych fragmentów materii w obrazach wyżej wymienionych artystów także wykazuje podobieństwo do rozwiązań artystów tzw. Grupy Nowohuckiej. Na przykład woskowe reliefy Maziarskiej można skojarzyć z pracami Wrońskiego, a niektóre *Konkrety* Marczyńskiego z *Kwadratami* czy *Srebrnym obrazem* Urbanowicza.

Należy też pamiętać, że podobne pomysły: tworzywa i kompozycje, pojawiły się u artystów z innych ośrodków Polski – we Wrocławiu, Lublinie, Warszawie. Nie bez przyczyny także przytoczony został na wstępie frag-

---

[70] Obok cyklu *Konkretów* powstają kompozycje: *Mur spalony* (1960), *Spalone* (1960), *Zniszczone* (1959).

[71] J. Bogucki, *Wystawa obrazów Teresy Rudowicz*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 3, s. 12.

[72] Rozwinięcie tej problematyki w szkicu sylwetki artysty pióra Piotra Krakowskiego w: *Wojciech Krakowski*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 16–18.

[73] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 60–62.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0074
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ment wiersza Tadeusza Różewicza. Na jego miejscu mógł się oczywiście znaleźć ktoś inny, Miron Białoszewski czy Stanisław Grochowiak, wszystkich ich przecież Julian Przyboś nazwał w 1962 roku turpistami, rozkoszującymi się brzydotą[74]. W innych gałęziach sztuk można dostrzec podobne zainteresowania: w rzeźbie stosowanie tworzyw nietypowych, operowanie zamiennie formami miękkimi i dramatycznie poszarpanymi[75], w scenografii próby „artystycznej nobilitacji rzeczywistości"[76], w fotografii fascynacje powiększeniami mikroskopowymi, w muzyce m.in. sonorystyczny strukturalizm Pendereckiego[77]. Antyestetyczne eksperymenty zapoczątkowane na przełomie lat 50. i 60., nazwane potem malarstwem materii, miały więc życzliwe podłoże szczególnie w środowisku krakowskim. Po tym krótkim, około czteroletnim okresie dominacji, zeszły na plan dalszy poszukiwań twórczych, jednak u piątki artystów ciągle powracały. Można je dostrzec nawet w groteskach Witolda Urbanowicza[78], zaważyły na kolażach Danuty Urbanowicz z lat 80. i 90.[79], plastycznych zapisach refleksji filozoficznych Janusza Tarabuły[80] czy efemerycznych obrazach z neonów ułożonych na rozsypanym piasku Juliana Jończyka[81].

W wypowiedziach artystów, które towarzyszyły II Wystawie Grupowej, na pierwszy plan wysuwa się strach przed odbiorem tylko zewnętrznej warstwy ich prac, z pominięciem tzw. „wnętrza". Julian Jończyk tłumaczy, że szuka czegoś „poza", wartości ważniejszych od fizycznych jakości materii, lecz do końca nie wierzy w skuteczność swoich odkryć. Dla Tarabuły „malarstwo to przetwarzanie materii", a stosowanie różnych materiałów to środek a nie cel działań artysty. Podobnie dla Wrońskiego materia ma być tylko tworzywem, które się formuje. Wszyscy boją się, że jakości użytych przez nich tworzyw, odrzuconych przez cywilizację, będą jedynym powodem dyskusji wokół ich malarstwa. Jednocześnie wszyscy podkreślają

---

[74] J. Przyboś, *Oda do turpistów*, „Przegląd Kulturalny" 1962, nr 45, s. 20; zob. T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 187–195.

[75] A. Osęka, *Przemiany formy*, w: A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977, s. 9–10.

[76] M. Leyko, *Awangarda teatralna*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 79.

[77] D. Mirka, *Sonorystyczny strukturalizm Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej, 6–10 XII 1995*, red. K. Droba, Kraków 1996, s. 235–246.

[78] Głównie mowa tu o pracach z lat 60. i 70., jak *Szalejący potworek* 1965, *Zwierzęta* 1965, *Groteska* 1970.

[79] W latach 80. artystka powraca do poetyki malarstwa materii np. obraz *Piec* 1985, kolaże wykonuje ze spranych jeansów.

[80] W cyklu *Wieża* artysta odwołuje się do problemu anamnezy w ujęciu gnostyckim, w cyklu *Zachody słońca* (poł. lat 70.) sięga do astronomii, a zwłaszcza problemu heliocentryzmu.

[81] *Fotoobrazy* (kat.), Galeria Krzysztofory, Kraków 1996.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0075
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

konieczność podjęcia tego formalnego wyzwania. Podobne uwarunkowania Giulio Carlo Argan dostrzegał w twórczości Wolsa, Fautriera i Burriego. Według krytyka materia pojawia się w sytuacji przymusowej, kiedy „wyczerpią się możliwości, które czynią ludzi wolnymi". Nazywa materię „ścianą śmierci", która posiada „niezliczone aspekty, jak pojawienie się diabła". Dopiero otwarcie się na „możliwość, którą daje EIDOS, otwarcie i uczłowieczenie przekształca tę bezkształtną kupę popiołu w pamięć"[82]. Podobnej metafory używa Tadeusz Różewicz w odniesieniu do materii „zgiełkliwej tkaniny głosów" w wierszu pod proroczym zdawałoby się, wobec wątpliwości Jończyka[83], tytułem *Zasłony*. Tutaj nie tworzywa plastyczne, lecz

słowa są zasłonami
które opadają w ciszy
ukazują się kształty i barwy[84].

Różewiczowskie „odsłony" to, podobnie jak w twórczości Danuty Urbanowicz i Jerzego Wrońskiego, proces sięgania do dzieciństwa i wczesnej młodości, przypominanie i przechowywanie wrażeń i obrazów.

Analizując wypowiedzi artystów i proces powstawania ich prac, w którym konstrukcji na równych prawach towarzyszyła destrukcja (*Srebrny obraz* Urbanowicza, reliefy Wrońskiego czy *Confetti* Jończyka), można wnioskować, że tworzywa–materie przez nich wykorzystywane poddawane bywały ocenie moralnej. Uważano je za siedzibę zła i granicę istnienia. I tylko skomplikowane działania twórcze, niby rytuały magiczne, mogły je oświecić (*Murek* Danuty Urbanowicz, cykl *Wnętrz* Jończyka)[85].

Niektóre tytuły kompozycji: *Obraz prawie zniszczony, Prénom* (Jończyk), *Epitafium, Chusta* (Tarabuła) mogą sugerować podjęcie innego – anamnestycznego klucza do interpretacji tego malarstwa. Ludzie i rzeczy, które stały się przedmiotem malarskiego zapamiętywania, nie są bliżej scharakteryzowane, nie posiadają imion i nazw. Mają to wspólnego ze sobą, że były wcześniej tą „bezkształtną kupą popiołu", niepotrzebną, zużytą materią, innymi słowy otarły się o śmierć, doświadczyły jej. Teraz noszą na so-

---

[82] G.C. Argan, *Materia, tecnica e storia nello informale*, „La Bienale di Venezia" 35, s. 30, cyt. za: V.A. Cerni, *Nowa sztuka hiszpańska*, Warszawa 1970, s. 187.

[83] Zob. przyp. 58.

[84] T. Różewicz, *Zasłony*, w: tegoż, *Poemat otwarty*, Kraków 1956, s. 7.

[85] W tej kwestii poglądy młodych artystów wyraźnie różnią się od założeń Jadwigi Maziarskiej; patrz: *Energia, materia i sztuka*. Wywiad Z. Taranienko z J. Maziarską, w: *Jadwiga Maziarska* (kat.), Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991, s. 6.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0076
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

bie jej znamię. Są to cechy tychże materii, które choć wprzęgnięte w kontekst dzieła sztuki nie ulegają zatarciu: faktura zamykająca w sobie światło, kolor przynależny ciałom w stanie rozkładu, zapach śmietnika zneutralizowany werniksem. Tadeusz Różewicz przełożył na słowa ten rodzaj postrzegania rzeczywistości:

> Oparł głowę na dłoni
> nie widzi kolorów (...)
> wszystkie smaki
> mają jeden smak
> wszystkie zapachy
> jeden zapach
> wszystkie dźwięki
> przechodzą
> w przeciągły jęk[86].

Pomimo tych wszystkich negatywnych skojarzeń, które wywołuje malarstwo materii przy pierwszym kontakcie i prób wstydliwego zacierania przez samych twórców wspomnień o tym okresie, stanowiło ono, przede wszystkim dla „pokolenia koegzystencji"[87], ale też dla innych artystów, ważne doświadczenie na drodze do odkrycia tożsamości artystycznej.

Stripping the World of Its Facile Charms
On the Painting of the Artists of Nowa Huta Group

Summary

„The Group of Five", many years later dubbed the Nowa Huta Group, was one of a few such groups, social-artistic in character, that sprang up in Cracow after World War II. Its members were Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński, Julian Jończyk, and Janusz Tarabuła. In addition, Barbara Kwaśniewska, Lucjan Mianowski, and Jerzy Kałucki participated in five of the Group's shows. What basically bonded these young artists was the atmosphere in their common studio at the Cracow Academy as well as their desire to oppose the hitherto-obtaining standards and models, above all Socialist Realism and Colourism.

---

[86] T. Różewicz, *Oparł głowę na dłoni* (1957 rok), w: tegoż, *Wybór wierszy 1945–1961*, Warszawa 1963, s. 130–131.

[87] Wojciechowski (przyp. 29).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0077
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Among the functions which at that time were ascribed to avant-garde formations their expansive activity came into prominence. However, in the case of the group discussed here this factor was manifestly ignored – their exhibitions never went beyond their milieu, art critics did not keep pace with them, and the older artists from the Cracow Group, engaged in their mounting, were not particularly keen on backing up the activities of another, not self-reliant formation. As a result, the artists of what after many years came to be called the Nowa Huta Group, in its origins going back to 1956, in March 1961 joined the Cracow Group. The postulate dominating the group's programme laid down on the occasion of the II Group Show was to enrich the painter's materials. Each artist approached the problem differently, but all of them unanimously repudiated the interpretation of their creations solely from their formal and aesthetical aspects. Among the major ideological threads running through matter painting created by the representatives of this formation the problem of anamnesis comes to the fore, chiefly relating to their childhood experience and to visual impressions from the places of particular importance to the artists. In addition to artistic fascinations, it is worth noting their idea of creation in Cracow of a new cultural periodical entitled „Sketches", of which a single number came out in February 1956, and also their participation in the productions of the „Widzimisie" („Whim") Puppet Theatre in Nowa Huta from the end of 1957 to May 1960.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2000/0078
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG